

Eliza Wiater

### **De la *Piazza Navona* à Rome à la littérature baroque en France – la subversion roussetienne**

La présente étude n'a pas l'ambition d'entreprendre une nouvelle approche de l'esthétique du baroque dont les multiples aspects ont été souvent traités avec compétence. Il s'agira plutôt de rapprocher le point de vue d'un chercheur, toujours peu connu, dont les idées contribuent au renouvellement de l'appréhension du Baroque.

#### L'objectif du livre

Jean Rousset prétend, dans son livre *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*<sup>1</sup>, à déplacer la perspective dont on observe d'habitude l'époque du Baroque. Généralement on fait du Baroque une exacte contre-épreuve du Classique, tandis que l'auteur au lieu d'un siècle progressif et monochrome, esquisse plusieurs XVII<sup>e</sup>-siècles parallèles et alternés ; au lieu de simplifier, il propose divers points de vue dont on peut l'observer.

#### L'aire du baroque

Habituellement, la source du Baroque, on la voit en Espagne, diffusée par deux groupes d'agents : les Jésuites et les mystiques. Pourtant l'auteur, ne contestant pas le rôle des Jésuites – leur préférence pour l'effet, le sérieux apporté au jeu, le sens de la mobilité – insiste sur

---

<sup>1</sup> J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris 1954, Librairie José Corti.

l'importance et la prépondérance de la culture romaine dans l'expansion des tendances baroques. C'est à partir de l'Italie que le Baroque se propage dans l'Europe entière. Rousset constate : „Baroque est berninien et borrominien [...]” (p.238).<sup>2</sup> Et justement c'est ce baroque-là que la France a accueilli.

Jean Rousset fixe l'épanouissement du Baroque<sup>3</sup> au XVII-e siècle, avec de fortes racines dans le dernier quart du XVI-e siècle. D'après l'auteur on distingue :

<sup>2</sup> Toutes les citations sont tirées du livre de J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1954, Librairie José Corti.

<sup>3</sup> A défaut d'une histoire véritable de l'idée de Baroque chez les historiens de l'art moderne, l'auteur croit utile d'en esquisser les grandes lignes.

L'épithète péjorative – “baroque” – s'est introduite dans l'histoire de l'art pour désigner un style, indépendamment de tout jugement de valeur.

a) C'est à J. Burchhart qu'on doit le commencement de la réhabilitation du „baroque”. Au début de son analyse de l'architecture du Bernin et de Borromini dans *Cicerone* (1855) il reprend l'accusation principale des classicisants, à savoir que le Baroque n'est pas un style autonome, mais une dépendance et une dégénérescence de la Renaissance. Pourtant une vingtaine années plus tard il écrit : „Mon respect pour le Baroque s'accroît chaque jour”.

b) Dès 1888, H. Wölfflin étudie les problèmes stylistiques posés par le Baroque et ses rapports avec la Renaissance (*Renaissance und Barock*, Munich, 1888). Il prétend fonder une histoire du regard et des lois permanentes qui en régissent l'évolution. Cette évolution se déroule en cycles successifs, dont chacun présente une alternance régulière de deux pôles stylistiques, d'une vision classique de la réalité à une vision baroque.

L'historien ne se place plus dans une perspective classique pour juger du Baroque, il les transcende l'un et l'autre et admet que chacun de ces styles peut donner naissance à des oeuvres également achevées.

c) Entre temps, l'habitude s'était répandue en Allemagne, et au delà, d'appliquer l'idée de Baroque à toutes formes d'activité, jusqu'à la musique, à la mode et à la philosophie, comprises dans la période couvrant le XVIIe siècle; le Baroque est dès lors une notion chronologique.

d) Position semblable à l'origine en Italie, avec B. Croce (*Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929). L'âge baroque y coïncide avec le Seicento. Esthétiquement, Croce considère le Baroque comme une catégorie du laid, comme un non-art.

Cette attitude négative est corrigée par les historiens récents de la littérature.

e) La première réhabilitation sérieuse de l'art baroque vient de l'historien de l'art Marcel Raymond (*De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris 1912). Il réserve le nom du

1. Un Pré-Baroque : 1580-1625 appelé aussi „Du Jésus” et rattaché à la Contre-Réforme d'où le caractère moralisant et militant. Ses éléments constitutifs sont l'héroïsme, le mysticisme (érosisme et ascétisme), la cruauté.
2. Les années charnières : 1625-1630
3. Un Plein-Baroque : 1630-1670 dont on étudiera les particularités tout au long de cette enquête.

#### Le Baroque dans les Beaux-Arts

À parcourir le champ des oeuvres jouées ou publiées dans les deux premiers tiers du XVIIe siècle français et étranger, Jean Rousset décèle un certain nombre de traits constants en accord avec les critères généraux de l'architecture et de la peinture baroque. Cela constitue la base de son étude.

#### De la Renaissance au Baroque

Commencant par l'architecture Renaissance, l'auteur constate qu'au XVIIe siècle, ce sont les formes linéaires et statiques qu'affectent le plus. L'ensemble architectural se forme par la répétition de motifs analogues et par le système des axes rectilignes (Villa d'Este à Tivoli). Équilibré, stabilité, domination immédiate par le spectateur d'un ordre à sa mesure, tel est l'effet produit par toute oeuvre de Brunelleschi (la Vieille Sacristie de San Lorenzo). Le Baroque, en revanche, met un défi général à la pierre, à la pesanteur, à la stabilité, à toutes les lois de la Renaissance. La forme favorite du Baroque devient la spirale (on la retrouve chez Guarini, Tintoret, Rubens), donc le mouvement sans fin, le mouvement pour le mouvement.

Baroque au XVIIe siècle qui continue l'art de la Contre-Réforme et ajoute quelques notes formelles : emploi général de la courbe et souci décoratif.

f) Henri Focillon dans *La vie des formes* (1943) constate que le Baroque n'est pas lié à un temps, que tous les styles ont leur moment baroque puisque chaque style traverse, au cours de son développement, divers âges.

Les oeuvres du Bernin (la fontaine des Quatres Fleuves) et celles de Borromini („église-coquille” de Saint-Charles aux Quatre Fontaines) tout en inflexion, en lignes ondulantes qui se perdent pour réapparître, constituent le meilleur exemple de cette architecture baroque où le spectateur, pour saisir sa totalité, doit se mettre lui-même en mouvement.

#### Prédominance de la façade

Il existe des églises gothiques sans façade (le dôme de Florence). La façade Renaissance n'est qu'un revêtement dont l'absence n'enlève rien d'essentiel à l'édifice. D'autre part, la façade gothique et la façade Renaissance restent en liaison directe et étroite avec le squelette architectural. Si décoratives qu'elles soient, elles n'oublient jamais leur rôle de servantes au service d'un ensemble architectural.

Quant aux églises baroques, il n'y en a pas sans façade. En plus, bien loin de s'ajouter à la structure, la façade baroque tend à n'exprimer qu'elle-même. La façade baroque conquiert l'espace extérieur selon des lois qui donnent à l'édifice une dimension supplémentaire (l'église de Sainte-Agnès de la place Navone à Rome). A la limite, tout se passe comme si la façade existait pour elle.

En conséquence, le Baroque introduit dans la relation décor-fonction une proportion particulière qui peut aboutir à un bouleversement des rapports habituels : le décor se prend à vivre pour lui-même. Les résultats annexes de ce renversement sont : libre jeu de motifs de la décoration, profusion, effets de surprise, illusionnisme, sommairement l'architecture de théâtre dont ne subsiste que le décor et dont la seule fonction n'est plus que la montre et le paraître.

#### L'Intérieur de l'édifice

L'auteur ne se limite pas à présenter le comportement du Baroque à l'extérieur, mais donne aussi un aperçu sur l'intérieur de l'édifice baroque. Il commence par la présentation des plans architecturaux.

Le plan propre à la Renaissance, c'est le plan central, polygone ou cercle alors que le Baroque, au lieu du plan circulaire, invente l'ovale où il n'y a plus de centre ou il y en a plusieurs.

En outre, dans ce monde d'apparences il est difficile de saisir où les vagues des stucs blancs et or deviennent celles des nuages peints. L'évanouissement des frontières entre ce qui est et ce qui semble être, c'est l'autre caractère essentiel de l'oeuvre baroque que Rousset, analysant les chef-d'oeuvres de l'architecture (église de Wies en Haute-Bavière), discerne.

#### La peinture

D'autres arts, la peinture, la sculpture n'occupent pas une place aussi importante dans l'enquête de Rousset. L'auteur désigne l'architecture comme celle qui se trouve à l'origine de l'idée baroque. Les peintres mentionnés comme fidèles aux principes du Baroque : la domination de la courbe, la spirale, les rythmes tourbillonnants ; sont Tintoret, Greco, Rubens.<sup>4</sup>

#### La réception du Baroque architectural en France

Une chose paraît évidente pour l'auteur, les ensembles architecturaux pleinement baroques sont rares en France (Saint-Paul et le Val-de-Grâce mis à part). Si l'ensemble se refuse au Baroque, la partie lui cède : ornementation débordante, porte, escalier, cour ovale, façade en demi-cercle, mouvement donné par les statues courant autour du faîte, (p.ex. la chapelle de Versailles, le collège des Quatres-Nations de Le Vau). Là où les formes baroques se déploient sans réserve en France, c'est aussi dans les édifices fugitifs de toute espèce, comme dans les décorations théâtrales de pièces à machines et de fête. Les Italiens y triomphent.

Le Baroque transformé par la France apparaît donc comme un Baroque mutilé, existant dans la décoration et dans le théâtre, mais renonçant au mouvement qui fait vibrer les ensembles italiens.

<sup>4</sup> Wölfflin rassemble les thèmes plastiques sous cinq catégories antithétiques : 1) le style classique se présente comme un style linéaire, 2) construit par plans, 3) de forme fermée, 4) d'une unité unifiée et 5) d'une clarté absolue ; le style baroque lui oppose les cinq concepts correspondants : 1) „pictural” ou „visuel”, 2) construit en profondeur, 3) de forme ouverte, 4) d'une unité multiple, 5) d'une clarté relative.

## Un Baroque littéraire

Les critères de l'oeuvre baroque

Après avoir effectué l'analyse rappelée ci-dessus, Rousset ramène les caractères de l'oeuvre baroque, en les schématisant, à quatre points :

1. *L'instabilité* : de formes, de surfaces qui se défont pour se refaire.
2. *La mobilité* : d'oeuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette, lui-même, en mouvement et multiplie les points de vue.
3. *La métamorphose* : l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose.
4. *La domination du décor* : la soumission de la fonction au décor et la substitution à la structure d'un réseau d'apparences d'un jeu d'illusions.

Étant le fruit d'une abstraction, cette schématisation permet d'appliquer les principes ci-dessus à des oeuvres prises hors du domaine plastique. Jean Rousset a fait apparaître, examinant certaines figures et certains motifs dominant les ouvrages littéraires, que les thèmes fondamentaux de l'architecture et de la peinture baroques sont ceux qui alimentent un ensemble d'oeuvres littéraires de l'époque.

Le ballet de cour – de la métamorphose au déguisement

L'auteur commence son étude par le Ballet de Cour.

Le Ballet de Cour et la pièce à machine, ancêtres de l'opéra, introduisent le spectateur de l'époque dans un monde de déguisement et d'illusion où les monstres et les chimères foisonnent. C'est le monde des enchantements où les pierres marchent, les montagnes s'ouvrent, les animaux surgissent du sol, les hommes se changent en

rochers. C'est le monde auquel commande Circé<sup>5</sup>, déesse des métamorphoses. Elle touche les choses, les hommes et ils ne sont plus ce qu'ils étaient. Il semble que l'univers, en sa présence, perde son unité, les êtres leur identité. Elle regarde le paysage et celui-ci se transforme. C'est ce qui fait la beauté de ces spectacles aux yeux des contemporains, sensibles plus que de raison aux surprises scéniques, aux changements à vue.

Un autre dieu ne pouvant manquer d'accompagner Circé, c'est Protée<sup>6</sup> qui opère sur lui-même ce que Circé opère autour d'elle. Il est son propre Circé, toujours mobile, voué à se fuir pour exister. L'homme multiforme dans un monde en métamorphose, il se transforme non pas pour se libérer d'un moi antérieur et préserver un état d'éternelle naissance, mais pour signifier qu'il est fait d'une succession d'apparences.

Ce Protée est le ministre du roi régnant sur une cité où les rues s'appellent Hypocrisie, Ostentation, Artifice, où rien n'est ce qu'il paraît être, où chacun prend toujours la ressemblance d'un autre. C'est une cité trompeuse, ville-théâtre dont les habitants sont des masqués. (p.23)

Circé et Protée, deux figures de l'époque, incarnent le monde à l'envers où la réalité est instable et illusoire, comme un décor de théâtre. L'homme, lui aussi, est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou paraît être.

<sup>5</sup> Circé apparaît dans une procession à Bruxelles, en 1549, mais sans métamorphoses ni enchantements. C'est l'allégorie morale de Circé, figure de la volupté charnelle qui des hommes fait des bêtes.

La véritable apparition de Circé, présente en personne et dans ses fonctions de magicienne opérant les métamorphoses autour d'elle, se produit avec le *Ballet de la Roynie* de 1581.

<sup>6</sup> Protée paraît dans *Le Ballet de la Nuit*, Paris, 1653 ; les *Noces de Thésis et Pélée*, ballet, Paris, 1654.

Gracian, *El Criticon* (1651), chap. VII : „La fuente de los Engaños”, et chap. VIII : „Las maravillas de Artemia”. A noter que l'ennemi de ce roi-Protée, Artemia, reine des arts nobles, est présentée comme une contre-Circée, une magicienne du bien.

Le parallélisme apparaît évident entre ces oeuvres berniniennes d'unité multiforme et ce monde du Ballet de Cour dirigé par Circé, symbole de mouvement où les frontières entre la réalité et le théâtre s'estompent dans un éternel échange d'illusions.

La Pastorale dramatique – l'inconstance et la fuite

La pastorale se présente d'abord, en ce début du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme un modèle de vie et de conduite. Elle rappelle aux gens de cour qu'ils sont immergés dans l'artifice et les conventions et que la vraie vie est ailleurs, en Arcadie, en Sicile, dans les Forez où le monde est innocent et parfait.

En outre, la pastorale enseigne qu'il faut se tourner vers la nature. Mais cette nature est à demi symbolique. Elle n'est pas celle de la réalité. Il ne s'agit pas de campagnes réelles où le malheur aurait sa place. C'est la campagne d'un rêve de citadins ou de lettrés, d'un art qui s'installe d'emblée dans la fiction.

Paradoxalement le combat contre l'artifice retrouve son appui dans l'artifice. Cependant la pastorale ne se défend jamais d'être un trompe-l'oeil. Elle ne donne pas ses bosquets pour de vraies forêts, ses bergers pour de vrais bergers. Ils entrent dans leur existence pastorale comme dans un déguisement.

L'argument de *Les Amantes ou la Grandes Pastorale* de Chrestien des Croix (1613) fixe le schéma psychologique de la plupart des pastorales :

chaînes d'amour en cascades où chacun, aimant qui ne l'aime pas, fuit qui le poursuit et se porte vers qui le fuit. Il en résulte que la plupart des scènes sont des suppléments ou des plaintes à une infidèle, à une absente, à une inconstante. (p.40)

Il y a plusieurs types de l'inconstances dans la pastorale :

- 1) inconstance successive : *L'Amphitrite* de Monlégon (1630) aime tour à tour le dieu Soleil, le berger Léandre, Neptune.

- 2) inconstance alternative : Célie, le personnage de *Philis de Scyre* de Richou (1631) qui est aimée de deux bergers et les aime tous les deux du même amour.

- 3) inconstance fidèle par inconstance : dans *la Sidère* d'Arbillou (1609), c'est le cas des sosies qui sont riches en ce siècle épris des jeux de miroirs.

Le prince de l'inconstance, c'est Hylas, homme aux cent masques. Il est le héros de plusieurs pastorales dramatiques et principalement de *L'Inconstance d'Hylas* d'A. Mareschal (1635). Il ne faut pas oublier Corsica, figure de *Pastor Fido*. C'est un Hylas féminin, plus conscient de sa méthode. Il lui faut plusieurs hommes, passer de l'un à l'autre. C'est toute une doctrine de l'inconstance liée à la morale du déguisement et de l'ostentation.

Corsica, Hylas changeants, glissant d'une forme en une autre, occupés de paraître autres qu'ils ne sont, ils semblent transposer les jeux de l'architecture baroque, architecture de décor dont la structure a pour fonction de soutenir la façade. On voit aussi se dessiner un système homogène qui associe l'inconstance amoureuse à une vision du monde instable et changeant.

Avant de passer à la présentation de la tragi-comédie, il convient d'ajouter, brièvement, que presque tout ce qui ne va pas vers la pastorale tend vers le drame d'horreur où on décèle une singulière obsession de la mort vivante. Caractéristique est pour le XVII<sup>e</sup> siècle ce goût du mélange qui fait coexister les rêveries pastorales tout près des atrocités du théâtre macabre.

La tragi-comédie - le déguisement et le trompe-l'oeil

Les années 1628-1630, années charnières, ouvrent l'ère de la tragi-comédie<sup>7</sup> qui va régner, en prolongeant la pastorale, le temps d'une génération.

Le caractère permanent de la tragi-comédie, ce sont le déguisement et le trompe-l'oeil. Là, tout le monde est masqué et personne ne se reconnaît plus. Ce n'est pas par le dépouillement qu'on va à la

<sup>7</sup> Le terme tragi-comédie, l'auteur le prend ici comme signe d'une certaine conception théâtrale.

recherche du moi profond. Au contraire, il y faut le détour de la feinte pour atteindre la réalité.<sup>8</sup>

La destinée n'est pas dominée par une transcendance inaltérable à laquelle le héros s'affronte, comme dans la tragédie, ni par l'industrie humaine, comme dans la comédie. La destinée, dans la tragi-comédie, est une fée capricieuse, méchante sans cruauté. L'expérience profonde du héros qui va de surprise en surprise, toujours étonné, c'est sa certitude que rien n'est certain. Cette connaissance du „brantle éternel" (p.59) oblige le héros d'admettre qu'il n'est plus maître de lui-même.

Les doublés, les sosies sont les personnages obligatoires de la tragi-comédie. Le doute sur sa propre identité mène à une nouvelle illusion. Pourtant ce qui compte c'est que le dépossédé n'est pas aliéné de son être, mais seulement de son visage. Dans ce théâtre où tout est décor, perdre son apparence c'est se perdre soi-même puisqu'on ne s'y soucie pas d'être, mais de paraître.

Tout déguisement est interprété en fonction du mouvement qui confond les lignes, mélange les formes, métamorphose les êtres. Pièce anonyme de 1630, *Cléonice* présente ce jeu de métamorphoses :

Le berger Polydor tue le prince Polémon, prend ses vêtements et, grâce à une poudre magique, son visage ; il joue son personnage [...] jusqu'à ce qu'il se révèle que, par suite d'une substitution d'enfants, le berger était réellement le prince qu'il feignait d'être [...] (p.64).

<sup>8</sup> La pièce-type, à cet égard, pourrait être la *Nouvelle auberge* de Ben Jonson : lord et lady F. errent longtemps à la recherche l'un de l'autre, se rejoignent enfin, mais à leur insu tant ils sont déguisés, dans une auberge où ils vivent plusieurs années côte à côte sans se reconnaître ; elle avec sa fille travestie en garçon. Lors d'une fête donnée dans l'auberge, cette fille, que tout le monde croit garçon, se travestit en fille et gagne l'amour de lord B., qui l'épouse secrètement. Il se révèle qu'elle est garçon ; consternation ; puis, que ce garçon est bien une fille ; joie finale, chacun retrouve sa place et son identité.

Le visage vient se soumettre au masque, la réalité prend la figure de la feinte. Bref, il se passe ici ce qui se passe dans l'architecture baroque : la structure se subordonne au décor.

Aux „doublés" correspondent les „dédoublés". Un même personnage joue simultanément deux rôles. Il est alors à lui-même son propre sosie. *Timocrate* de Thomas Cornelle en donne l'exemple :

Timocrate qui est à la fois Cléonène et Timocrate, lui-même et son ennemi, l'assailant et le défenseur d'Argos ; il combat contre soi, se vainc (où est le vaincu ? où est le victorieux ?), se fait son propre prisonnier, ensemble victime et triomphateur [...] (p.64/65).

En outre, cette pièce révèle un des caractères constants de la tragi-comédie : l'énigme-surprise qui n'a pas d'autre fin que de provoquer le choc et la perte de conscience.

On retrouve, dans la tragi-comédie, une pièce intérieure qui est la forme proprement théâtrale du dédoublement. Les spectateurs de la salle voient sur la scène une salle de spectacle et, dans cette salle, des acteurs qui sont aussi des spectateurs, lesquels regardent d'autres acteurs. L'acteur se trouve ainsi projeté hors de son rôle et se voit jouant, comme le spectateur se voit regardant.

Au théâtre la feinte devient la vérité. Le dédoublement entre l'illusion et la réalité théâtrale crée l'incertitude. Le même goût de l'illusion, le même trompe-l'oeil qui confond la pierre et l'image de la pierre, la feinte et la réalité, déploie l'architecture baroque.

Résumant le chapitre consacré à la tragi-comédie, l'auteur dessine les traits d'une nouvelle esthétique propre à l'époque du Baroque.

Aux yeux des auteurs de tragi-comédies (Du Ryer, Rotrou, Rayssiguier, Mareschal, Scudéry, Pichou, T. Cornelle) le mérite résidait dans une composition ouverte et disloquée, organisée sur plusieurs centres, dans une action multiple où un héros est traité comme un jouet et comme un être de métamorphose. Le mouvement, l'accumulation, la luxuriance, ils les opposent à la „nudité" de l'action tragique chez les Anciens. Compte tenu de ce qui précède, une nouvelle notion de l'embellissement apparaît. Embellir, ce n'est plus

simplifier. Au contraire, embellir devient enrichir, compliquer, voire charger.

#### Poésie

L'analyse de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle occupe une grande partie de l'ouvrage de Rousset. L'auteur examine comment celle-ci réagit aux critères de l'art baroque.

Il prouve qu'il y a une attitude générale parmi les poètes de la dernière génération du XVI<sup>e</sup> siècle (Sponde, Motin) : le monde qui leur est offert, ils le voient fugitif et quand ils le représentent, c'est toujours en termes d'instabilité, de fluidité : p.ex. de l'eau, obligatoirement agitée et en mouvement, devient l'idée associée au monde qui est l'écoulement ; l'arc-en-ciel allégorise, dans cette poésie baroque, le miracle, mais miracle inconstant dont la beauté est le mirage dépourvu de réalité.

Tel est le monde qui n'a que l'apparence où l'homme ne se définit pas, car rien ne peut le fixer. De là le fréquent recours à des formules où l'affirmation progresse par renversement, paradoxes, où les extrêmes s'opposent sans se supprimer parce qu'ils sont simultanément vrais.

Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'étranger comme en France<sup>9</sup>, l'utilisation d'un type de métaphore poétique devient obligatoire. Présentant la conception de la métaphore, Rousset mentionne le traité de l'Italien Tesaurò, *Cannocchiale aristotelico*. Celui-ci définit la métaphore comme l'art de ne pas nommer les choses par leurs noms. La fonction de la métaphore, conçue comme déguisement, est de passer, en un vol rapide de l'esprit, d'un genre à un autre, d'appréhender les rapports celés pour produire un effet de choc. Sa valeur se trouve dans la nouveauté d'accouplements insolites.

<sup>9</sup> P. Rapin, *Réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, dans *Oeuvres*, Amsterdam, 1709.

Rapin admet qu'il y a des métaphores autorisées par l'usage, dont la poésie ne saurait se passer, d'autre part il estime que la langue française est „trop simple et trop unie”, „trop scrupuleuse” pour supporter les „hardieses” de la métaphore.

D'où naît la surprise, la *meraviglia* qui était, pour Marino, le but suprême de la poésie, seule apte à créer le plaisir.

Cette métaphore élève une véritable construction autonome derrière laquelle l'objet se trouve si bien voilé qu'il faut le deviner. On se trouve devant un *déguisement* théorique qui est l'équivalent de ce que tentent les architectes baroques de façades autonomes.

Voilà donc, un sommaire aperçu des tendances de la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle. Une abondance de signes convergents (effet de surprise, apparence, déguisement, trompe-l'œil, illusionnisme, mobilité), dans les arts littéraires comme dans les beaux-arts, ont autorisé l'auteur à parler d'une culture à prédominance baroque.

#### Ostentation - une attitude baroque

Dans cette époque où le paraître règne sur l'être, même l'homme est construit comme un édifice baroque. Les vertus d'apparence prennent le pas sur les vertus intérieures.

Incarnant un vice ou une vertu, le paon devient le symbole de la morale *décorative*, de l'ostentation. Un théoricien de l'honnêteté, Gracian dans son ouvrage *L'homme de l'ostentation*<sup>10</sup> voit en l'ostentation une vertu qui, c'est vrai, peut glisser vers la vanité, mais avec qui elle ne se confond pas. La vanité, c'est le décor à vide tandis que l'ostentation doit être soutenue par la réalité. L'ennemi majeur de l'ostentation est l'affectation, donc montrer trop. C'est ainsi que l'ostentation se lie à la *dissimulation*.

Un contemporain italien de Gracian, T. Acetto consacre un éloge à la dissimulation<sup>11</sup>. Pour lui la dissimulation est une vertu et dissimuler ne signifie que cacher ce qui est. C'est également simuler ce qui n'est pas. Donc c'est une vertu qui exige des techniques propres au théâtre. Comme l'ostentation peut évoluer vers la vanité, la dissimulation peut passer vers l'imposture, vers l'hypocrisie qui, en effet, devient le vice de l'époque.

<sup>10</sup> *Homme de Ostentation*, ch. XIII du *Discreto* (1646), trad. De V. Boullier dans *Gracian, Pages caractéristiques*, Paris, Mercure, 1925.

<sup>11</sup> Acetto, *Della dissimulazione onesta*, Naples 1641.

En France Faret<sup>12</sup>, premier théoricien de l'honnête homme, constate que l'être précède le paraître pourtant reconnaît l'importance du „faire valoir”, c'est-à-dire de la souplesse qui est une aptitude à s'accommoder à la situation.

Un autre théoricien français, Méré<sup>13</sup>, fait de la souplesse et du naturel les bases de son art de plaire. Les composants qui apparaissent simultanément complémentaires et contradictoires. En concluant, Méré constate qu'il faut paraître naturel pour plaire et pour le paraître, il faut l'être vraiment.

#### Conclusion

Voilà donc l'image du Baroque telle qu'elle apparaît à travers le livre de Jean Rousset. L'époque qui trouve sa logique dans le contradictoire, son accomplissement dans l'inachèvement comme les *Esclaves* de Michel-Ange qui prépare la rupture de la Renaissance dans la direction d'un baroque; formes qui se font, à mi-chemin, entre la création et le créer.

Il faut souligner que l'optique de ce livre a été centrée sur la France et son accueil des traits baroques. On a pourtant omis, dans cette présentation du livre de J. Rousset, l'analyse des oeuvres de Corneille, de celles de Racine et Malherbe. On s'y est résolu à cause de la richesse des idées et pour la simple raison qu'on a été obligé de faire un choix. On s'est limité à montrer les tendances générales, sans entrer dans les détails des analyses des oeuvres particulières.

Ce que l'auteur a désiré effectuer, tout au long de son livre, c'est changer la perspective dont on estime habituellement le Baroque, c'est-à-dire de la position du Classique.

Le Broque : désordre, outrance, fantaisie et le Classique : ordre, mesure, raison ; ennemis dans la conscience de maints théoriciens et artistes, apparaissent, aux yeux de l'auteur, comme deux schémas symétriquement opposés, mais capables de „s'insinuer” dans une oeuvre (Malherbe, Corneille, Racine).

<sup>12</sup> Faret, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, Paris 1630.

<sup>13</sup> Méré, *Oeuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

Ce qu'on souligne aussi c'est que les deux esthétiques ont le même besoin de se porter vers le grand et le noble, avec cette nuance que le Baroque s'incline à la pompe, alors que le Classique au sublime.

L'auteur reste réaliste et juge les défauts du Baroque indéniables. Pourtant ses vices, il les trouve dans ses propres vertus. Ainsi le mouvement peut se transformer en agitation, la métamorphose en désordonné et le déguisement en hypocrisie. Durant l'histoire, nombreux étaient ceux qui n'ont voulu voir que cet aspect vicieux.